«À la bonne distance»

Investir les espaces délaissés par le cinéma professionnel en URSS depuis les années 1960

Irina TCHERNEVA

Résumé

Le cinéma amateur devient visible en URSS au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et se développe rapidement à partir du milieu des années 1950. Dès ses débuts, il fait l'objet d'un encadrement politique. Cependant, progressivement, la pratique amateure empiète sur le terrain dont les studios de cinéma classiques détiennent jusque-là le monopole, à savoir le film institutionnel et le documentaire. Les frontières de l'investissement citoyen dans cette pratique artistique se définissent dans les années 1950 et 1960. Celle-ci est encore susceptible de participer à la recomposition du cinéma professionnel.

Mots-elés: cinéma soviétique, activité artistique autonome, URSS, savoir-faire, équipement cinématographique, politique du cinéma, communication institutionnelle, film industriel.

Abstract

Amateur cinema became visible in the USSR following World War II and developed quickly starting in the mid-1950s. From the beginning, it was under political control. Amateur cinema, however, steadily gained ground over the traditional movie studios in institutional films and documentaries. The contours of civic investment in this artistic practice were defined during this period as it was still likely to contribute to remaking professional cinema.

Keywords: Soviet cinema, autonomous artistic activity, USSR, know-how, cinematographic equipment, cinema policy, institutional communication, industrial film.

Dans le discours public soviétique, le cinéma amateur est connecté à l'aspiration des années 1920 à forger une culture populaire au moment où les premières techniques appropriées et les premières associations d'amateurs apparaissent aussi en Occident¹. En Union soviétique, un réseau de cinéastes non professionnels, l'Association des amis du cinéma soviétique, avait été créé le 20 août 1925 par l'Association du cinéma révolutionnaire et le Comité central pour l'Instruction politique du commissariat de l'éducation. À ce moment-là, l'amateurisme avait été défini en tant qu'activité culturelle autonome, terme qui « renvoie à la fois à cette énergie endémique contenue dans le peuple, à la prise en main, par le peuple lui-même,

^{1.} HÉMARDINGUER Pierre, Pour le cinéaste professionnel et amateur, Paris, Dunod, 1938.

de son éducation artistique [...], voire à la construction d'une nouvelle culture issue de ce peuple. Ce terme avait été choisi après plusieurs hésitations terminologiques²». En s'intéressant à l'histoire des troupes de théâtre non professionnelles, Bella Ostromooukhova montre que l'usage du terme « amateur » connaît progressivement un échec et que « l'activité autonome reste, dans les écrits des théoriciens, la forme soviétique de l'art fait par le peuple³ ». Le choix du terme relève en l'occurrence d'un enjeu politique. Au cours des années 1930, la professionnalisation des arts prime et masque la transmission des savoir-faire et des outils par les artistes à la population. Elle gomme également les idées qui prônent l'émancipation de celle-ci par l'effacement de la frontière entre les arts professionnels et l'implication des citovens. Les références idéelles et pratiques des années 1920 restent cantonnées dans une activité de création au contexte politique et social de cette période. En outre, la conception soviétique discursive de la pratique amateure est constamment, et ce depuis le début, dérangée par des liens qui s'établissent avec les milieux des métiers du cinéma. L'Association des amis du cinéma soviétique est d'emblée liée au monde professionnel. Dans les années 1950, le discours portant sur le cinéma amateur s'appuie, certes, sur la figure clé de Dziga Vertov, pour qui les opérateurs armés de caméras seraient plus à même de saisir la vie réelle, fuvante, seule digne d'apparaître sur les écrans. Pourtant, l'analyse des écrits vertoviens montre que le cinéaste préconise moins la non-professionnalisation du cinéma que la valorisation des savoir-faire techniques en son sein4. Lorsqu'il parle d'un réseau de correspondants sur tout le territoire de l'URSS, réseaux de volontaires du cercle Kino-Glaz, des kinoks-observateurs⁵, il s'agit davantage de « sentinelles » elles-mêmes censées apporter du matériau aux cinéastes professionnels ou en voie de professionnalisation⁶. Ce lien constant avec les métiers du cinéma marque le film amateur soviétique et éclaire la mise à l'écart du terme « amateur ».

Les questions que soulève la démarche amateure comprennent la circulation des techniques et des cinéastes aussi bien que la diffusion des savoirs.

^{2.} OSTROMOOUKHOVA Bella, Jouer et déjouer: construction sociale d'une jeunesse active à travers le théâtre amateur d'étudiants soviétiques, 1953-1975, thèse de doctorat en sociologie sous la dir. d'Alain Blum, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2011, p. 85, dactyl., téléchargeable (voir bibliographie en fin d'article).

^{3.} Ibid., p. 85.

^{4.} Vertov Dziga, « Rejissery o sebe (anketa « Kino-gazety ») (= « Réalisateurs qui parlent d'eux, question de la Ciné-gazette »), dans Trochine Aleksandr, Ognev Konstantine (dir.), *Dziga Vertov. Iz nasledia. Stat'i i vystouplenia* (= *Dziga Vertov. Héritage. Articles et contribution*), Moscou, Èzenchteïn-Tsentr, 2008, vol. 2/2, p. 48.

^{5.} Par exemple, dans le texte « Lettres aux kinoks du Sud » [1925], dans Trochine Aleksandr, Ognev Konstantine (dir.), op. cit., p. 89-96.

^{6.} Ibid., p. 57-59.

À partir de l'exemple du film amateur en Union soviétique, cet article a pour objectif d'éclairer une phase où l'amateurisme cinématographique s'amplifie et est susceptible de modifier le milieu cinématographique. Retracer les vecteurs de cette altération, la manière dont elle a été contenue, rendre perceptible l'élaboration d'une frontière entre les cinéastes travaillant en tant que professionnels et ceux qui se mettent à filmer de façon autonome — telles sont les visées de ce texte. Ici, les archives de plusieurs institutions soviétiques, la presse professionnelle et générique sont croisées avec les entretiens effectués avec les cinéastes amateurs ou les professionnels impliqués dans la coordination des milieux amateurs. Ce croisement de sources de natures différentes répond à l'aspiration de positionner l'analyse des pratiques cinématographiques dans une perspective d'histoire sociale, et ce pour la période allant des années 1950 jusqu'aux années 1970. Tout en mobilisant des exemples qui relèvent de toute l'URSS, l'analyse cible deux territoires — la République de Lettonie et la région de Sverdlovsk.

La période qui s'ouvre dans les années 1950 présente un intérêt particulier pour comprendre le développement de la pratique des cinéastesamateurs, car c'est alors que le monde professionnel reconstruit dans le cinéma soviétique une distinction, voire une distance par rapport aux « enthousiastes » du cinéma. Je reviendrai sur les relations multiples d'une dépendance mutuelle : la proximité, constituée en URSS, entre le cinéma amateur, les ministères et les grandes usines d'un côté; les rapports, tout aussi singuliers, entre les amateurs et les professionnels de l'autre. Une analyse historienne de ces relations rend visibles les façons dont les acteurs administratifs, professionnels et politiques contiennent la pratique amateure afin qu'elle n'empiète pas sur le terrain d'action des studios professionnels. Un tel examen rend perceptible une série de possibilités de remise en cause du monopole détenu jusque-là par les studios professionnels de cinéma. Il permet aussi de repérer comment le mouvement amateur est réorienté de la sphère strictement privée vers ce qu'un ensemble d'acteurs sociaux et professionnels concoivent comme une utilité sociale.

Questions techniques et sociétales, le cinéma amateur entre les professionnels et les comités syndicaux et les usines

Les années 1950 et 1960 restent dans l'histoire du cinéma mondial une période d'essor de la pratique du cinéma par les amateurs. Au milieu des années 1960, la mise en circulation de caméras légères, permettant à terme d'enregistrer le son, contribue à un élargissement de la pratique qui s'épanouit dans les pays occidentaux dans les années 1970. En URSS,

en dépit du manque d'équipements⁷, la mise au point du cinéma amateur épouse à peu de chose près la même chronologie. Dès l'après-guerre sur le territoire soviétique, des amateurs individuels tournent des films. En Lettonie, annexée par l'Union soviétique en 1941, puis en 1944, cette démarche est ancrée dès les années 1930 lorsque de petits studios d'amateurs apparaissent auprès des institutions de travail et d'enseignement (illustration 1). Le studio amateur dans l'usine VEF de Riga existe depuis cette période et de nombreux cinéastes professionnels des années 1930 et 1940 en sont issus. Plus largement, en URSS, c'est à partir de 1945 que des studios amateurs de plus en plus nombreux ouvrent leurs portes dans les maisons et les palais de la culture auprès des usines⁸. L'augmentation de ce réseau signale d'emblée un éventuel soutien politique de cette démarche. En 1957, l'activité des amateurs se trouve favorisée par le Festival international de la jeunesse organisé à Moscou. Elle s'intensifie rapidement tout au long des années 1960 et le réseau s'accroît. Dans la seule année 1966, en République soviétique de Lettonie, 2 000 personnes se mettent à tourner des films en amateurs. Au début des années 1980, le réseau pansoviétique des amateurs regroupe plus de 100 000 amateurs travaillant dans 8 000 studios9.

La manière dont le cinéma amateur prend forme en URSS à partir des années 1950 se réfère à l'objectif d'éducation à la culture et à l'investissement civique qui jalonne l'histoire soviétique du théâtre, de la chorégraphie et de la photographie. Mais il est aussi situé dans le monde du travail. Avant tout, les maisons de la culture — cadre privilégié dans les années 1950 — sont patronnées par des ministères et de grandes usines. Ce rapprochement s'analyse à la lumière de l'emprise des ministères sur l'espace commun et les services d'État, caractéristique du contexte économique et politique de l'après-guerre 10. Ainsi, la lecture de la rubrique permanente ouverte dans la revue Art du cinéma « De tous les coins du pays », qui publie

^{7.} Au milieu des années 1950, les rares amateurs soviétiques font venir des caméras 8 mm de la RDA et de Tchécoslovaquie. La production de la caméra Kiev 16 mm commence en 1957 et celle de la caméra Krasnogorsk 16 mm en 1965. En 1960, apparaissent des caméras 8 mm Sport, Neva, Avrora. La première caméra Kvarc-1 apparaît en 1960 (seulement 3 310 exemplaires fabriqués). Ce n'est qu'en 1965-1966 que le nombre de modèles atteint 5 puis 7, avec une production annuelle de 79 127 et 57 690 exemplaires. Même si les caméras peuvent être trouvées dans l'après-guerre puis acquises dès la deuxième moitié des années 1950, l'absence de pellicule et d'autres matériaux rend cette pratique difficile et minoritaire.

^{8.} JÄRVINE Jaak, Vzgliad v prochloïe: kratkaïa istoria razvitia kinolioubitel'stva v byvchem SSSR i stranakh Baltii (= Un regard vers le passé: une brève histoire du développement de l'activité cinématographique en amateur en ex-URSS et dans les pays baltes), Tallinn, OU Vali Press, 2005, p. 20.

^{9.} Ibid., p. 11.

^{10.} KHLEVNIUK Oleg, GORLIZKI Yoram, Kholodny mir. Staline i zaverchenie stalinskoï diktatoury (= La paix froide. Staline et la fin de la dictature stalinienne), Moscou, ROSSPEN, 2011, 231 p.



Illustration 1 Amateurs du cinéma de l'Usine VEF (Rīgas Balls, 1957.)

régulièrement des brèves de différents studios amateurs, rend perceptible cette proximité de l'amateurisme avec les usines. Par exemple, le studio amateur dépendant de l'usine électromécanique de Kharkov produit des courts métrages « Portraits artistiques des fers de lance de la production ». Cette collaboration facilite de fait l'assignation au cinéma amateur d'objectifs propres aux usines. Plus encore, la définition de ce terrain d'action est opérée par de multiples acteurs internes. Dans l'article intitulé « Journal à l'écran », un cinéaste-amateur et employé du trust producteur d'acier d'Azov expose l'histoire de la mise en place d'un journal cinématographique des amateurs. Il est révélateur que ce dernier soit créé avec le soutien du comité de l'organisation du parti du trust et devienne le porte-parole «de l'organisation du parti et de la direction ». Le thème de chaque édition est décidé par la section locale du parti et porte le plus souvent sur l'organisation du travail, la discipline des ouvriers et différentes questions liées à la production¹¹. De cette manière, le journal filmé penche vers une forme publicitaire ou éducative et se pose pour objectif d'inciter les travailleurs à augmenter la productivité.

Hormis une proximité certaine avec les usines, le cinéma amateur se développe auprès des instituts d'enseignement qui se mettent à créer

^{11.} DERKATCHEV F., «Gazeta na èkrane» (= Journal à l'écran), *Iskousstvo kino (Art du cinéma)*, n° 11, 1959, p. 100-103.

des films scientifiques et éducatifs ¹². À Sverdlovsk, l'Université fédérale d'Oural fournit l'équipement à condition que les étudiants et les enseignants s'investissent dans la création de supports éducatifs et d'enquêtes de recherche par le biais du cinéma. À cette période de l'amplification du cinéma amateur, Gleb Panfilov, ingénieur chimiste et futur cinéaste de fiction, crée un studio auprès du comité municipal du *komsomol*, et Alekseï Fedorov, mathématicien, en met en place un autre au sein de l'Institut polytechnique. Lev Efimov, futur réalisateur de films de vulgarisation scientifique, est à l'époque ingénieur à l'usine Uralmash et créateur d'un studio amateur (illustration 2)¹³. Peu à peu, les relations de coopération et de patronage s'établissent entre les cinéastes des studios, les usines et les instituts de formation supérieure.



Illustration 2 Le studio amateur de l'usine Uralmash, 1956 (Photographie publiée par Lev Efimov.)

L'institutionnalisation de la pratique s'accentue entre le milieu des années 1950 et les années 1960. Vers 1965, ceux qui projettent leurs films aux festivals, dans de petites salles ou à la télévision locale, travaillent tous auprès des maisons de la culture ou des établissements. Les studios se structurent autour des secteurs : Armée, Chemins de fer, Agriculture...

^{12.} SOKOLOV A., «Kinostoudii v vyscheï chkole» (= Studios de cinéma dans une école supérieure), *Iskousstvo kino*, nº 9, 1959, p. 100-101. Entretien avec Arkadij Morozov (réalisateur amateur depuis 1960, puis professionnel, au studio depuis 1966), mars 2009, Ekaterinbourg.

^{13.} YEFIMOV Lev, Koïe-tchto, koïe o tchiom, koïe-kak. Bol'che piatidessiati let v neïgrovom kino. Zapiski, vospominania kinorejissiora (= Quelque chose, sur quelque chose, d'une manière quelconque. Plus de cinquante ans dans le cinéma non-joué. Notes et souvenirs d'un réalisateur de cinéma), Ekaterinbourg, 2011, p. 12.

Rien que l'Armée compte 300 collectifs d'amateurs en 1960¹⁴! Concomitamment, les amateurs individuels deviennent moins nombreux. Ils adhèrent à des cadres institutionnels qui leur permettent la pratique du cinéma. Les praticiens du film circulent entre les usines et les maisons de la culture, investies au départ dans la tâche de création des espaces de loisirs éducatifs pour la population. Cette oscillation suppose, en effet, des degrés différents d'institutionnalisation de la pratique. Osvalds Dinvietis, fondateur de l'un des plus importants et plus vieux studios amateurs en Lettonie, en témoigne lors d'un entretien. Le studio dans lequel il s'est engagé se situait dans la Maison de la culture dès sa création en 1958. Les amateurs venaient de tout bord: ouvriers, miliciens, etc. Ils s'étaient réunis par l'aspiration à devenir professionnels. Dinvietis, quant à lui, avait pu commencer à tourner en tant qu'amateur individuel. Les fondateurs du studio étaient majoritairement graphistes travaillant auprès de la Chambre de commerce. Panneaux publicitaires, affiches, décors — telle était leur spécialisation. La Maison de la culture des syndicats leur fournissait la pellicule et le local. Les amateurs, quant à eux, apportaient leurs savoir-faire, créaient leurs tables de montage, des bancs pour filmer les intertitres, etc. 15. Une imbrication entre la pratique individuelle, une aspiration à s'investir dans une forme d'engagement culturel autonome et une orientation professionnalisante s'observe à partir de ce cas, et des exemples équivalents sont nombreux.

À cette dépendance matérielle des amateurs vis-à-vis des usines et des établissements se rajoute celle à l'égard des studios professionnels. Les caméras portables, adaptées à la pratique des amateurs, sont peu nombreuses en Union soviétique. La réduction du nombre de formats disponibles et employés en est la preuve. Si, au premier festival pansoviétique du cinéma amateur en 1957, on retrouve une palette de formats parmi les films projetés: 35 mm, 16, 8 et 9,5 mm, progressivement, dans le cadre du patronage, les studios se tournent vers l'équipement 35 mm. Connaissant la difficulté chronique en URSS à produire de la pellicule et à satisfaire les besoins du cinéma professionnel planifié, l'usage de techniques 8 et 16 mm révèle des problèmes en cascade. Notamment, les lieux où on peut développer la pellicule n'existent pas en dehors de Moscou. Puis, il n'y a pas de projecteurs 8 et 16 mm. Enfin, la qualité des pellicules en couleur pour les amateurs est faible 16. En réalité, les soucis rencontrés par les professionnels

^{14.} JÄRVINE Jaak, op. cit., p. 28.

Entretien avec Osvalds Dinvietis (cinéaste amateur, directeur de l'association lettone du cinéma amateur), 22 avril 2010, Riga.

ANTONOV S., «Pervye itogui, pervye razdoum'ia... (= Premier bilan, premières réflexions...)», Iskousstvo kino, nº 8, 1959, p. 135-137.

et les amateurs sont proches : difficultés d'accéder au son synchrone et à la couleur, absence de caméras portables ou leur faible qualité.

Dès lors, une assistance matérielle est réclamée par les voies administratives. La Centrale syndicale, qui joue en URSS le rôle d'organisateur des activités culturelles autonomes, prescrit au ministère de la Culture pansoviétique d'« aider la mise au point du cinéma amateur », obligation transmise aux directeurs des studios locaux, qui se doivent de remettre aux amateurs l'équipement non utilisé¹⁷. Ce n'est qu'un exemple d'une suite d'informations concernant la disponibilité des techniques qui atteste que le développement du cinéma amateur en URSS ne vient pas de l'amplification de l'accès au matériel de prise de vue et de projection. Au contraire, la légitimation de la pratique du cinéma en tant qu'activité autonome laisse transparaître les demandes de plus en plus pressantes formulées par les amateurs de produire des équipements.

Différencier le film amateur du cinéma professionnel par le savoir-faire

Dès la mise en place de studios, les premiers jalons de l'institutionnalisation, fût-elle modeste, sont posés et les apports des amateurs sont publiquement valorisés. La presse promeut cette figure de «géologue explorateur, constructeur de haut-fourneau, conquérant des terres vierges, alpiniste, chasseur de Taïga [qui] fixe et étudie la vie, qui reste en dehors de la vision du cinéma professionnel¹⁸» (illustrations 3 à 8).

Cependant, ce qui sépare le monde amateur du monde professionnel, c'est le savoir-faire légitime. Les employés des studios cinématographiques en sont officiellement les détenteurs, et cet aspect ne manque pas d'apparaître dans la presse et les éditions visuelles qui promeuvent les contributions des amateurs du cinéma, à l'instar du documentaire *Moi, amateur de cinéma!* Envisagé au départ comme capable de nourrir la pratique professionnelle, le monde du cinéma amateur¹9 se démarque au milieu des années 1960. Une distanciation de la sphère professionnelle vis-à-vis de l'amateurisme s'incarne notamment dans l'éducation et l'orientation des amateurs par les professionnels. En premier lieu, les autorités politiques appellent ces derniers à se positionner en transmetteurs (mais aussi en porteurs) du savoir. Par exemple, la presse spécialisée et le ministère de la Culture incitent les studios locaux

^{17. «}Pomogať razvitiou kinolioubiteľ stva! (= Contribuer au développement du cinéma amateur!) », Iskousstvo kino, nº 5, 1958, p. 151.

^{18.} F. KISELIOV (réal.), Moi, amateur de cinéma! (Ia kinolioubitel'!), 1964, N & B, Studio central du cinéma documentaire (CSDF), Archives d'État de Russie des documents photo et cinématographiques (RGAKFD), #23065, .

^{19.} Voir document cité note précédente.



Illustrations 3 à 8

Moi, amateur de cinéma! (Ia kinolioubitel'!, 1964), captures d'écran du documentaire
(Avec l'aimable autorisation des Archives d'État de Russie
des documents photo et cinématographiques.)

à discuter des films tournés par les amateurs, à organiser des conférences et des consultations. Un « nouveau type des arts amateurs », pratique éclairée, émerge, accompagné de l'apparition d'une littérature spécialisée, de cycles de rencontres, de cours et de conférences, d'infrastructures et de films qui leur sont consacrés²º. L'association professionnelle soviétique, l'Union des cinéastes, crée une section consacrée à l'amateurisme dont le responsable Grigori Rochal', cinéaste de fiction, coordonne les festivals spécialisés. Les jurys, composés de professionnels, y évaluent les films en fonction de la construction du scénario, des plans, de la maîtrise du montage, etc.

^{20.} Fradkine L., Cheveleva D., Spiridonov L., Sizemov K., «O popouliarizatsii iskousstva kino (= Au sujet de la promotion de l'art du cinéma) », Iskousstvo kino, n° 8, 1959, p. 144-145.

La hiérarchisation des savoir-faire transparaît également dans «Conversation avec un ciné-amateur », dialogue imaginaire que Rochal' publie en 1974. Ce texte est parsemé de conseils d'un cinéaste expérimenté qui apprend à un amateur à maîtriser son irrésistible volonté d'englober le monde entier avec sa caméra. Cadrer les prises de vue, dynamiser le plan, ces recommandations sont systématiquement accompagnées de maximes et d'indications d'éventuels objets de tournage²¹. En 1961, un article publié dans le journal Jeunesse soviétique chante la singularité des objectifs de l'amateurisme et donne en même temps des conseils pratiques: prévoir la durée de chaque plan, ne pas filmer exclusivement le mouvement ni ne filmer qu'en mouvement, composer le plan et «tourner en fonction du futur montage », c'est-à-dire, précise l'auteur, faire des prises de vue à partir d'un scénario. Ces préconisations apparaissent, là aussi, comme des conclusions auxquelles tout amateur aboutit irrémédiablement par la pratique, et les écarts pris avec la palette des savoir-faire professionnels, bien qu'elle soit large, sont dévoyés. Plus, l'auteur de l'article aspire à positionner ces conseils relativement à une certaine vision politique de la pratique amateure :

Ce n'est pas à un succédané qu'aspirent ces personnes, mais à une activité authentique de création. Les théâtres populaires n'ont-ils pas prouvé par leur travail qu'ils peuvent rivaliser avec les théâtres professionnels? Si nous nous satisfaisons de l'ancien et ne respectons pas assez le terme «amateur», cela ne signifie pas que nous acceptons avec ce terme son contenu d'autrefois. Oui à l'art amateur, c'est-à-dire à une large initiative créatrice du peuple! Non à l'amateurisme, soit au dilettantisme, à l'insipidité et à la vulgarité²²!

L'auteur de l'article attribue à cette « initiative créatrice populaire » une prétention à une régénération du cinéma en général, à condition de respecter les exigences de qualité technique et professionnelle. Peu de temps avant, le dirigeant du cinéma documentaire, en fustigeant publiquement le film documentaire professionnel, mentionne le cinéma amateur comme potentiel vivier de renouvellement des pratiques²³. La question reste donc ouverte et chaque publication, chaque discours, reconduit l'ambiguïté où le film professionnel et le film amateur se doivent, tels des vases communicants, s'équilibrer sur le plan des techniques et de l'esthétique. Sur le plan politique, cette jonction n'est pas étonnante dans la mesure où les deux groupes de cinéastes aspirent à métamorphoser l'esthétique, celle du film

^{21.} ROCHAL' Grigori, Kinolenta jizni (= La bande cinématographique de la vie), Moscou, Iskousstvo, 1974, p. 151.

^{22.} DOROFEÏEVA G., «Iskousstvo millionov. Treti smotr rabot kinolioubiteleï (= L'art des millions. Troisième concours des travaux des ciné-amateurs) », Sovetskaïa molodej', 3 février 1961.

^{23.} RATCHOUK Igor', « Ot fiksatsii fakta k iskousstvou (= De la fixation du fait vers l'art) », *Iskousstvo kino*, n° 6, 1960, p. 107-113.

de non-fiction notamment. Le recours à des savoir-faire professionnels est leur terrain d'appui pour contester les codes figés (lumière soignée, commentaire en *off* didactique, caméra stable sur pied) du cinéma stalinien.

L'approche du film amateur comme un vivier de renouveau du cinéma professionnel s'explique premièrement par la possibilité de diffuser publiquement les créations des amateurs. Depuis 1959, les prises de vues qu'ils ont tournées peuvent être utilisées dans les documentaires, les films de vulgarisation scientifique et les actualités²⁴. À partir de 1966, si un studio amateur s'évertue à diffuser ses films présélectionnés sur pellicule 35 mm, la distribution se trouve dans l'obligation de les acheter selon les mêmes règles que l'achat des films à un studio professionnel²⁵. Ainsi, un des numéros du journal filmé L'Oural soviétique comporte un reportage tourné par des étudiants ciné-amateurs. Il fait partie de ce qu'on appelle «sujets critiques », sujets à contenu social qui portent sur des problèmes économiques et sociaux ponctuels²⁶ lors de la déstalinisation. L'objectif affiché en l'occurrence est d'« éduquer par la caméra ». Jouant la carte de l'engagement civique, les amateurs du studio de l'Institut polytechnique de Sverdlovsk, qui réalisent ce reportage, postulent comme objectif de redonner au cinéma documentaire le rôle de percevoir, d'enregistrer et d'analyser divers délits et dysfonctionnements du système. Le film amateur se positionne par conséquent comme l'expression d'une démarche autonome, socialement et politiquement. Cette approche critique est susceptible de s'intégrer dans les éditions cinématographiques professionnelles, précisément au nom de ce renouveau du regard.

Secondement, les films amateurs commencent à apparaître à la télévision. Cette diffusion est confirmée par les écrits de l'époque²⁷, les entretiens menés²⁸ et les documents d'archives. La décentralisation des centres de télévision jusqu'au début des années 1960 facilite cette pratique. En outre au niveau fédéral, le Centre télévisuel central crée en 1961 un prix au festival pansoviétique *Meilleur film amateur pour la TV*, et ouvre par la suite des émissions spécialisées, comme « Le monde est grand sur une pellicule étroite²⁹ ». L'information n'échappe pas à la publicisation : la moitié

^{24.} JÄRVINE Jaak, op. cit., p. 26.

^{25.} Ordre n° 30 du 10 février 1966 «Au sujet de la sélection, de la rémunération et de la diffusion de films amateurs dans les salles de cinéma », LVA, f. 1405, op. 1, d. 3, ll. 33-34.

^{26.} Journal filmé L'Oural soviétique, mai 1966, N & B, Studio de Sverdlovsk. Montage: T. Korotaeva. Rédacteur: O. Balabanov. RGAKFD, #56002.

^{27.} ILINE R., MEL'KOUMOV A., Kinolioubitel' - korrespondent televidenia (= Amateur de cinéma - journaliste de la télévision), Moscou, Goskomitet SM SSSR Radio i Televidenia, 1963, 103 p.

^{28.} Cités dans le présent article.

^{29.} JÄRVINE Jaak, op. cit., p. 32, 36.

des actualités télévisuelles de Moscou est de provenance amateure, affirme la voix off du film Moi, ciné-amateur!

Diffusé par les mêmes canaux que les films professionnels, le cinéma des amateurs adhère progressivement à la cartographie visuelle du pays, en grande partie forgée par le milieu professionnel. On y repère les mêmes établissements, les personnages ayant accédé à la notoriété par les actualités et les documentaires locaux. Une forme de division du travail se dessine. En particulier, un des collectifs d'amateurs «se spécialise » dans les sujets critiques dont le but est de «jeter la lumière sur les bureaucrates, les fainéants et les voleurs de la propriété socialiste³⁰», reprenant ainsi un leitmotiv récemment introduit dans le cinéma professionnel. Stylistiquement, la construction des plans et le comportement des figurants devant la caméra sont proches, voire identiques à ceux en usage dans le cinéma documentaire. Comme au théâtre, la distinction entre les activités artistiques amateure et professionnelle s'opère surtout « par la spécificité du discours accompagnant leur diffusion³¹». Les canaux de diffusion du cinéma amateur existent. Plus encore, rehaussé sur le plan discursif, le film amateur se trouve dans une certaine mesure privilégié par rapport au cinéma professionnel documentaire et de vulgarisation scientifique qui reste en recherche d'espaces propices à sa distribution.

Le terrain de la subordination du cinéma amateur au monde professionnel est défini par la production, mais un espace de diffusion distinct lui est réservé. En Lettonie, les représentants de l'administration du cinéma, du parti et de la télévision locale organisent des visionnements républicains et évaluent les films amateurs. En 1959, l'Union des cinéastes de Lettonie et la Maison de la culture du Conseil républicain des syndicats créent le Jour du cinéaste amateur et attestent ainsi d'une reconnaissance, mais aussi d'une délimitation d'un espace dédié à cette pratique³². Au festival républicain suivant, le jury, présidé par Aloizs Brenčs (cinéaste professionnel du studio de Riga et président de la Section des amateurs à l'Union des cinéastes de Lettonie), est composé d'employés du studio, de scénaristes et de journalistes³³. L'histoire du cinéma professionnel comprend les années 1960 comme une période de la constitution de courants locaux. Dès lors, la porosité du milieu que l'on observe à l'occasion des festivals et du patronage des amateurs par les cinéastes professionnels s'exprime via une définition des pratiques de tournage et de montage communes. Cette concordance

^{30.} Commentaire en off dans Moi, ciné-amateur!

^{31.} OSTROMOOUKHOVA Bella, op. cit., p. 31-32.

^{32. «}V neskoľko strok (En quelques lignes)», Iskousstvo kino, n° 8, août 1959, p. 134.

^{33.} LVA, f. 678, op. 2, d. 221.

est même perceptible à l'échelle pansoviétique : lorsque le film *Moi, ciné-amateur*! cite l'exemple des ciné-amateurs de Riga, le commentaire en *off* souligne qu'ils utilisent la lumière de manière professionnelle, en «sculptant les figurants par leurs prises de vues ». Les mêmes remarques sont faites aux professionnels de la République par des homologues du centre (Sergueï Ioutkevitch, par exemple), comme si les professionnels et les amateurs d'une république donnée partageaient la même qualité plastique de l'image.

À l'échelle de l'Union soviétique, le monde amateur se révèle en partie marqué par les conceptions professionnelles de filmage et de montage pas seulement parce que les amateurs intériorisent les critères de la reconnaissance par la légitimité de l'art. Du fait du manque des techniques, la pratique amateure est également constamment attirée vers les dispositifs lourds de tournage conçus comme étant « de qualité ». Hormis les projections à la télévision et dans les festivals, ce cinéma est promu sur les pages de la revue de l'agence d'exportation des films soviétiques, *Soveksportfilm*³⁴. En outre, sa diffusion à l'échelle internationale est facilitée par la participation de l'URSS au festival Union internationale du cinéma non professionnel (UNICA) en 1966.

Résultat d'un tel encadrement, d'un tel aiguillage opéré par les institutions et les professionnels du cinéma, un type du cinéma amateur se distingue. Parmi ces cinéastes, qui stabilisent au fur et à mesure leur pratique et se trouvent promus dans ces voies définies, figure Osvalds Dinvietis, dont le film *Éclipse* réalisé en 1967 a été récompensé au festival en Tchécoslovaquie. À l'évidence, les pratiques de montage des images fixes et animées de ce film contre la guerre du Vietnam (illustrations 9-14, page suivante) sont proches de celles employées dans les pamphlets créés à la même époque par Alexandre Medvedkine, mais aussi par toute une pléiade de documentaristes attitrés.

D'autres films de Dinvietis sont primés aux festivals (*Le Mystère de la pièce # 216*, 1963 et *Problème*, 1966) et presque tous, selon ses dires, sont projetés à la télévision (illustration 15). Spécifiquement, la projection du court métrage *Problème* à la télévision républicaine en novembre 1966 se réfère au prix obtenu au festival UNICA-66. Accompagnée des contributions de Dinvietis et de son collaborateur Riekstiņš, cette projection est présentée par Grigori Rochal', le «patron» pansoviétique du cinéma amateur. L'édition du festival fait en parallèle l'objet d'un film TV tourné par un opérateur local³⁵. Dans cette courte émission se trouvent ainsi réunis plusieurs critères de la légitimation de la pratique.

^{34. «}Le cinéma amateur a-t-il besoin d'être défendu?: interview avec Grigori Rochal'», Le Film soviétique, nº 4, 1967, p. 19.

^{35.} LVA, fonds du Comité républicain de la télévision et de la radio, f. 1084, op. 3, d. 1164, ll. 94-98.

Le cinéma amateur accède donc à une notoriété et une visibilité, y compris à l'échelle internationale (illustration 16), au prix d'une institutionnalisation et de l'abandon de sa part du film privé. Le film amateur pratiqué en privé subsiste, mais se rétrécit au profit d'un amateurisme dont les fonctions se définissent sur le terrain économique ou artistique. C'est ainsi qu'au cours des années 1960, deux groupes de films et de studios amateurs se distinguent. D'une part, ceux qui restent attachés aux usines



Illustrations 9 à 14 Éclipse (Zatmenie, 1967), captures d'écran (Avec l'aimable autorisation d'Osvalds Dinvietis.)

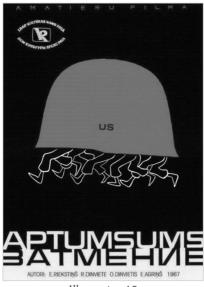


Illustration 15
Affiche du film L'Éclipse
(Avec l'aimable autorisation d'Osvalds Dinvietis.)



Illustration 16 Affiche du 7º festival du cinéma amateur des Républiques soviétiques baltes, organisé à Riga en 1974 (Avec l'aimable autorisation d'Osvalds Dinvietis.)

et aux institutions étatiques et répondent aux objectifs de communication et d'information en interne. Le second groupe, qui fait l'objet d'examen du présent article, se tourne vers le monde professionnel et la valorisation artistique. Reconnu de ces deux façons, le cinéma amateur se distancie rapidement des films tournés en famille ou au sein d'un petit groupe. À la faveur des encadrements associatif, professionnel et étatique, le cinéma amateur réalisé par des individus, que l'on pourrait rapprocher du cinéma privé, se réduit. Sa marginalité s'explique également par le manque d'équipements nécessaires. À ne pas en douter, le cinéma privé existe concomitamment, surtout dans les marges occidentales de l'URSS où il est relativement aisé de trouver les caméras³⁶.

Selon Armīns Lejiņš, scénariste professionnel ayant dirigé un des studios amateurs de Lettonie, le cinéma amateur en Union soviétique est progressivement devenu une «production cinématographique parallèle», tout aussi performante sur le plan professionnel ³⁷. Le film non-professionnel s'est cependant cantonné à un cadre institutionnel et à un rôle social assigné. Le cinéma qualifié de privé a été minoré tandis que l'investissement civique des amateurs a été valorisé, tout en étant canalisé, institutionnalisé. L'objectif était double: orienter les studios vers la sphère assignée à l'amateurisme par l'État — à savoir *activité culturelle autonome*, civique de préférence —, et prévenir leur intervention dans l'économie du cinéma.

L'investissement de certains espaces délaissés par le cinéma professionnel est caractéristique de la période entre 1957 et la fin des années 1960. Il a alors été concevable que les amateurs alimentent les actualités et le documentaire. Depuis cette étape de stabilisation, le cinéma amateur s'est maintenu sous plusieurs visages — film institutionnel (publicitaire ou éducatif), art non professionnel intégré dans la politique éducative, et cinéma parallèle³⁸. Chacun de ces visages était susceptible d'influencer, à sa manière, le monde professionnel. Le cinéma institutionnel réalisé par les amateurs frôlait une redéfinition des fonctions des studios de cinéma, notamment périphériques, occupés depuis longtemps à faire des films sur commande des producteurs industriels et agricoles. Néanmoins, séparées du monde des studios

^{36.} Aujourd'hui, dans les espaces post-soviétiques, les films amateurs privés commencent à être archivés. Parmi ces initiatives, celle entreprise par Romualds Pipars et Baiba Urbāne au sein du Film studio gilde à Riga.

^{37.} Entretien avec Armīns Lejiņš (scénariste free-lance), 23 avril 2010, Ligotne, à domicile.

^{38.} Maria Vinogradova étudie l'apparition au sein du cinéma amateur d'un « cinéma parallèle », « ni artistique ni plié conventionnellement aux commandes politiques et industrielles ». Le réseau des studios en est devenu la base matérielle. VINOGRADOVA Maria, « Between the state and the kino : Amateur film workshops in the Soviet Union », Studies in European cinema, vol. 8, nº 3, 2011, p. 211-225.

par des barrières institutionnelles, les pratiques amateures qualifiées d'artistiques ou de «production parallèle » ne semblaient pas bousculer les habitudes des employés des studios. Le format et la sélection par les professionnels primaient dans le droit d'accès aux salles, à défaut de quoi le film était restreint aux publics fidélisés du studio et aux publics savants fréquentant les festivals. Progressivement, une distance s'est créée entre le monde professionnel et le monde amateur coordonné autour de la conception d'activité culturelle autonome, qui n'interférait pas sur l'économie du cinéma et adhérait à la valorisation de la maîtrise et du savoir artistiques. On observe le même tiraillement entre l'éducation et la proximité vis-à-vis des intérêts des commanditaires que dans le cinéma professionnel. Malgré le déploiement du cinéma amateur, en dépit de la distinction en son sein de plusieurs types de productions, les archives et les entretiens ne laissent pas percevoir une aspiration à un cinéma marqué par une politisation ou une contestation qui, à la fin des années 1960, a donné lieu, en Occident, au cinéma d'intervention. Une distinction institutionnelle opérée en URSS entre les deux visait à préserver les rapports hiérarchiques entre les compétences du corps des cinéastes et les activités de ceux qui « ne savent pas bien ».

Bibliographie et sources imprimées

- ANTONOV S., « Pervye itogi, pervye razdum'ia...» (= Premier bilan, premières réflexions...), Iskousstvo kino (Art du cinéma), nº 8, août 1959, p. 135-137.
- DERKATCHEV F., «Gazeta na èkrane» (= Journal à l'écran), *Iskousstvo kino*, nº 11, novembre 1959, p. 100-1103.
- DOROFEÏEVA G., « Iskousstvo millionov. Treti smotr rabot kinolioubiteleï » (= L'art des millions. Troisième concours des travaux des ciné-amateurs), *Sovetskaïa molodej'* [Jeunesse soviétique], 3 février 1961.
- Fradkine L., Cheveleva D., Spiridonov L., Sizemov K., «O popouliarizatsii iskousstva kino» (= Au sujet de la promotion de l'art du cinéma), *Iskousstvo kino*, nº 8, août 1959, p. 14-145.
- HÉMARDINGUER Pierre, Pour le cinéaste professionnel et amateur, Paris, Dunod, 1938, 183 p. ILINE R., MELKOUMOV A., Kinolioubitel' korrespondent televidenia (= Amateur de cinéma journaliste de la télévision), Moscou, Goskomitet SM SSSR Radio i Televidenia, 1963, 103 p.
- JÄRVINE Jaak, Vzgliad v prochloïe: kratkaïa istoria razvitia kinolioubitel'stva v byvchem SSSR i stranakh Baltii (= Un regard vers le passé: une brève histoire du développement de l'activité cinématographique en amateur en ex-URSS et dans les pays baltes), Tallinn, OU Vali Press, 2005, 546 p.
- KHLEVNIUK Oleg, GORLIZKI Yoram, Kholodny mir. Staline i zaverchenie stalinskoï diktatoury (= La paix froide. Staline et la fin de la dictature stalinienne), Moscou, ROSSPEN, 2011, 231 p.
- LOVEJOY Alice, Army Film and the Avant Garde: Cinema and Experiment in the Czechoslovak Military, Bloomington, Indiana University Press, 2014.

- OSTROMOOUKHOVA (Bella), Jouer et déjouer: construction sociale d'une jeunesse active à travers le théâtre amateur d'étudiants soviétiques, 1953-1975, thèse de doctorat en sociologie sous la dir. d'Alain Blum, École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2011, 728 p., dactyl., téléchargeable à l'adresse @https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00661244/PDF/these_Bella.pdf.
- « Pomogať razvitiou kinolioubiteľ stva! » (= Contribuer au développement du cinéma amateur!), *Iskousstvo kino*, nº 5, 1958, p. 151.
- RATCHOUK Igor', «Ot fiksatsii fakta k iskousstvou» (= De la fixation du fait vers l'art), *Iskousstvo kino*, nº 6, juin 1960, p. 107-113.
- ROCHAL' Grigori, Kinolenta jizni (= La bande cinématographique de la vie), Iskousstvo, Moskva, 1974, 312 p.
- SOKOLOV A., « Kinostoudii v vyscheï chkole » (= Studios de cinéma dans une école supérieure), *Iskousstvo kino*, nº 9, septembre 1959, p. 100-101.
- Trochine Aleksandr, Ognev Konstantin (dir.), *Dziga Vertov. Iz nasledia. Stat'i i vystouplenia*, (= *Dziga Vertov. Son héritage. Articles et contributions*), Moscou, Èzenchteïn-Tsentr, 2008, vol. 2/2, 647 p.
- «V neskoľko strok» (= «En quelques lignes»), Iskousstvo kino, nº 8, août 1959, p. 134.
- VINOGRADOVA (Maria), «Between the state and the kino: Amateur film workshops in the Soviet Union», *Studies in european cinema*, vol. 8, nº 3, 2011, p. 211-225.
- YEFIMOV (Lev), Koïe-tchto, koïe o tchiom, koïe-kak. Bol'che piatidessiati let v neïgrovom kino. Zapiski, vospominania kinorejissiora (= Quelque chose, sur quelque chose, d'une manière quelconque. Plus de cinquante ans dans le cinéma non-joué. Notes et souvenirs d'un réalisateur de cinéma), Ekaterinbourg, 2011, 376 p.
- «"Le cinéma amateur a-t-il besoin d'être défendu?": interview avec Grigori Rochal'», Le Film soviétique, 1967, nº 4, p. 19.